

***Fenicias* de Eurípides: Concepción agonal de espacio y tiempo en prólogo y párodos (vv.1-260)**

Graciela N. Hamamé

Centro de Estudios Helénicos, IdIHCS (UNLP-CONICET) (Argentina)

Resumen

En *Fenicias* resultan dignos de destacar los cambios substanciales que Eurípides introdujo al tratamiento del mito en sus versiones tradicionales (*Los siete contra Tebas* de Esquilo, *Edipo Rey* de Sófocles). De modo particular, en el análisis filológico-literario de prólogo y *párodos* se pone de manifiesto una evidente integración de espacios y tiempos teatrales y el ensamble de los dos ámbitos trágicos estructurales significa una expresión clara de los límites entre “lo propio” y “lo ajeno”. Nos proponemos demostrar que el diseño espacio-temporal de prólogo y *párodos* construye una suerte de *agón* en el nivel espacial que se evidencia en el trazado de los personajes de Yocasta, Antígona y el Pedagogo en el prólogo y de las mujeres fenicias en la *párodos*. De modo que también resulte agonal la confrontación entre propio y ajeno, ya mencionada, como característica de la composición teatral eurípidea, acorde con las realidades comunicativas de la época de representación de la tragedia y con la propuesta poética del autor.

Palabras clave: *Fenicias*; Eurípides; Prólogo; *Párodos*; Espacio; Tiempo.

Abstract

In ‘Phoenician Women’ it is interesting to point out the substantial changes that Euripides introduced to the treatment of the myth in his traditional versions (*Seven against Thebes* by Aeschylus, *Oedipus the King* by Sophocles). In a singular manner, in the literary-philological analysis of the prologue and *párodos* it does depict an evident integration of theatrical times and spaces and the assembly of the limits between ‘the foreign’ and ‘the self’.

We will try to show that the temporal-space design of the prologues and *párodos* builds a chance of *agón* at the spatial level that gives evidence to the outline of the characters in Yocasta, Antigone and in the Pedagogue in the prologue and the Phoenician women in the *párodos*. Furthermore, the confrontation between the foreign and the self is also agonistic, already mentioned, is a characteristic of the theatrical Euripidean composition, according to communicative realities of the time of the representation of the tragedy and the poetic proposal of its author.

Key words: *Phoenician Women*; Euripides; Prologue; *Párodos*, Space; Time.

Dadas las características de la obra de Eurípides, especialmente la de sus últimos años, *Fenicias* no escapa al planteo de cuestionamientos e interpretaciones diversas.

A pesar de haber sido, en su época de representación, una de las tragedias más populares del dramaturgo, la estructura compleja, las variaciones hechas al mito tradicional, y las innovaciones dramáticas que en ella aparecen, pueden haber sido la causa de que la crítica la postergara. Gracias a la aparición de una edición crítica de E. Craik (1988)¹ y, posteriormente, otra a cargo de D. Mastronarde (1994),² se ha renovado el interés por esta pieza que tantas posibilidades de interpretación ofrece, y los mismos rasgos que hasta fines del siglo pasado parecían condenarla casi al olvido, hoy la distinguen como una de las tragedias del dramaturgo en la que se pueden apreciar las aristas más sobresalientes de la poética eurípidea.

Nos proponemos demostrar que el diseño espacio-temporal de prólogo y *párodos* construye una suerte de *agón* en el nivel espacial y en el temporal que se evidencia en el trazado de los personajes de Yocasta, Antígona y el Pedagogo en el prólogo y de las mujeres fenicias en la *párodos*. De modo que también resulte agonal la confrontación entre *propio* y *ajeno*, como característica de la composición

teatral eurípidea, acorde con las realidades comunicativas de la época de representación de la tragedia y con la propuesta poética del autor.

El prólogo (v.1-v.201) se estructura en dos partes: un monólogo a cargo de Yocasta (v.1-87) y un diálogo entre Antígona y el Pedagogo (v.88-201).

Desde el primer momento Eurípides provoca al espectador con una innovación al mito tradicional: Yocasta irrumpe en escena para dar comienzo a la obra. La reina, quien se suicida al conocer la verdadera identidad de Edipo en la versión acuñada por Sófocles, aparece ahora, viva, tratando de impedir el fatal enfrentamiento de sus hijos, Etéocles y Polinices.

El monólogo comienza, conforme al ritual de la tragedia griega cuando el prólogo no estaba a cargo de divinidades, con una invocación al Sol (v.1-3).³ El dios Helios es el testigo diario de la historia tebana, el elemento invariable de la naturaleza que unifica el pasado con el presente de la ciudad.

Con su exhortación a la divinidad, Yocasta trae al presente dramático el mito de Cadmo y de la fundación de Tebas. Cadmo ha venido desde la tierra de Fenicia y esto permitirá comprender la presencia de un coro de jóvenes fenicias, que mantiene una relación especial con la ciudad de Tebas. Cinco versos son suficientes para desarrollar la genealogía que queda momentáneamente suspendida con la figura de Layo: Cadmo desposó a Harmonía (hija de Cipris) y engendró a Polidoro, de quien nació Lábdaco, progenitor de Layo.

Con una aparente interrupción en la línea genealógica, en el verso 10 el personaje se autopresenta como Yocasta, hija de Meneceo y hermana de Creón. Quedan así determinadas las dos ramas familiares que confluyen en la unión de Layo (se retoma la línea suspendida en el v. 9) y Yocasta (v.13).

A partir de la vinculación conyugal, los acontecimientos son brindados al espectador con más detalle y, sin abandonar un estilo expositivo claro y cronológico, el relato comienza a plagarse de motivos y referencias míticas que luego se retoman a lo largo de la obra para darle una estructura y significación coherentes.

La economía del discurso se refleja, entre otras características, por medio del empleo del estilo directo en el momento de transmitir el oráculo de Apolo para Layo (v.17-20) y, paralelamente, cuando se hace mención del encuentro entre Layo y Edipo en la encrucijada del camino de Focis (v.40). La narración de los acontecimientos se vuelve más ágil y objetiva. En estas instancias decisivas para la estirpe de los Labdácidas, la esposa de Layo evita el discurso indirecto en el que se pudiera deslizar cualquier viso de interpretación o valoración de los sucesos. De esta manera, se acentúa la tragicidad del personaje quien, desde el comienzo del drama, queda excluida de todo tipo de participación o responsabilidad en las decisiones que condenaron el destino de la familia real.

Resulta significativo destacar en estos versos el predominio de vocablos que denotan percepción sensible, verbos en modo personal y participios, que marcan la oposición entre *saber* y *no saber* y evidencian el deseo de conocer y la dificultad de acceder a ese conocimiento (vv. 33, 36, 48, 50, 53, 54). De igual manera, el nacimiento de Edipo está asociado con la imagen de la siembra, sugerida en la reiteración de la raíz *σπειρ-*. La finalidad de esta imagen es remitir al nacimiento de la raza de los *spartoi*, con lo cual se profundiza el juego de interrelaciones entre un pasado más lejano, otro más inmediato y el presente de la acción.

Al mismo tiempo emerge el elemento dionisiaco, uno de los mitos fundamentales de la historia tebana. Dionisos, de alguna manera, gobierna la concepción de Edipo, cuando Layo, entregado al placer y dominado por el delirio báquico, desatiende las advertencias de Apolo (v.22). Consecuentemente, da comienzo el inevitable camino de desgracias profetizadas para Layo y su descendencia.⁴

Un motivo significativo que se explota a medida que la acción progresa, en el prólogo, es el de la sangre. Desde el comienzo del drama el color rojo de la sangre va asociado a muertes, y el delito de quien las ejecuta se ve agravado, precisamente, por los lazos de sangre que mantienen los contrincantes. Estas imágenes destacan hechos fundamentales en diferentes momentos del mito: la muerte de Layo a manos de su hijo (v.42); la muerte de un Edipo intelectualmente ciego, por obra del

“otro”, que es la unificación de su personalidad.⁵ La figura sangrienta se instala en escena y representará la amenaza de la guerra y del fratricidio.

Con el verso 53, un nuevo matrimonio dará paso a la última generación de los Labdácidas. Completando otra instancia del oráculo proferido por Apolo, Edipo se une incestuosamente con su madre, situación que se ve acentuada por el hecho de que la reina siempre se refiera a Edipo como “su hijo”, nunca lo llama “esposo”. Yocasta ya no puede permanecer ajena a los sucesos que la tienen como protagonista y sus palabras no pueden evitar ciertas valoraciones que traslucen sus sentimientos y su pensamiento. En cuatro versos el personaje presenta a los cuatro hijos que dio a su “hijo” Edipo: Étéocles, Polinices, Ismena y Antígona. Desde esta mención, ya se percibe, respecto de los descendientes varones, cierta inclinación de la madre en favor de Polinices (vv.55-58).⁶ Por otra parte, respecto de las hijas mujeres, destaca a Antígona cuando especifica su propia responsabilidad al darle el nombre.

Desde las primeras líneas el plano temporal en el que se mueve el discurso es el pasado, afirmación que se traduce en el uso de aoristos y presentes con valor de presente histórico. El pretérito inaugura una analepsis “externa” a la acción dramática,⁷ en tanto que presenta eventos anteriores al presente dramático como la fundación de Tebas a manos de Cadmo, el nacimiento de Layo, el oráculo de Apolo, el incesto. Este empleo de los tiempos verbales refleja una finalidad doble: por un lado, exponer las dos vertientes que en el transcurso de la tragedia justificarán dos destinos paralelos, el de la ciudad y el de la familia de los Labdácidas; por otra parte, la nueva evocación del mito fundacional tebano facilitará el reconocimiento de un origen común entre los habitantes de la ciudadela cadmea y las doncellas fenicias, en el momento de la presentación del coro.

Eurípides, una vez más, resulta provocativo en la corrección particular del mito, cuando Yocasta explica la presencia de Edipo dentro del palacio (v.69 ss.) y de este modo, avanza el relato. Coincidimos con Lamari, quien señala esta instancia como el comienzo real de la historia. Cuando la narración de Yocasta abandona su foco en el pasado, hacia el final de su monólogo, alcanza el presente, en el punto cero de la acción dramática (v.66).⁸ La expectativa de un encuentro en escena queda planteada.⁹ Si bien en *Fenicias* este encuentro no se concreta, prepara al espectador para la aparición del anciano en el éxodo, y acrecienta, de este modo, la tensión trágica (vv. 64-68). La presencia de Edipo, encerrado en el palacio y su posible comparecencia en escena acentúan la impresión de que el cumplimiento de la maldición proferida contra sus hijos es inminente. Al mismo tiempo, se desdobra el espacio. En adelante, al espacio representado en la escena se le va a contraponer otro, el interior del palacio, fuera de escena, en el cual se concentrará todo el peso de la condena que amenaza a los descendientes de Layo.

El motivo del exilio de Polinices facilita la configuración de un nuevo ámbito escénico, fuera de la escena. La reiteración de artículos con valor demostrativo y las referencias espaciales específicas, posibilitan un juego de implicancias entre *lo propio* y *lo ajeno*, entre un *adentro* y *afuera*, entre *Tebas* y una *Anti-Tebas*. El límite, las murallas de siete puertas, permite el mismo juego estableciendo oposiciones de distancia: *cercanía* y *lejanía*, parámetros todos para dosificar y manipular el sentimiento de temor por el peligro que corren la familia real y la ciudad de los cadmeos.

Hacia el final de su discurso, una vez expuesta la situación presente de la ciudad y la disputa familiar, Yocasta da a conocer su rol de mediadora dentro de este complejo conflicto. Su primer paso tuvo, por el momento, resultados positivos: Polinices entrará en la ciudad, bajo tregua, a fin de dialogar con su hermano, antes de iniciar el enfrentamiento armado. El prólogo adelanta el encuentro que tendrá lugar en el Primer Episodio. Sin embargo, el tono afligido de la reina denota una actitud pesimista frente a esta posibilidad.

El monólogo concluye con una invocación a Zeus, en la que se insiste en las desgracias de Edipo, con una especificación individual (τὸν αὐτόν) que separa las desgracias de éste, de toda la familia de los Labdácidas.¹⁰

Con la súplica final a Zeus, “que habita la bóveda brillante del cielo” (vv. 84-85), se completa la estructura anular del discurso, que se abrió con la exhortación a Helios. De esta manera, Yocasta sitúa el drama de su familia dentro de un marco cósmico. Helios es el testigo diario de la historia tebana, el

elemento invariable que unifica el pasado con el presente de la ciudad. Zeus está representado en el espacio celeste. Yocasta lo invita a conformar las reglas del cosmos, a ser σοφός subordinando, de esta manera, el pensamiento religioso al pensamiento filosófico (vv. 86-87). Así como la naturaleza cumple con su ciclo, según sus propias leyes, la divinidad debe valerse de este modelo para regir el comportamiento divino y humano.

Resulta interesante la propuesta que D. Mastronarde formula sobre la estructura de este monólogo, y la importancia que le otorga al personaje de Yocasta como emisora del mismo; en su argumentación sostiene que, si bien el orden de la narrativa es cronológico, la historia está estructurada sobre la base de un grupo de paralelismos y repeticiones en diferentes instancias de la estirpe de los Labdácidas.¹¹

El juego de oposiciones, tan característico del estilo de Eurípides, se manifiesta también en la composición estructural del prólogo. A la primera parte, elaborada a expensas de las palabras de Yocasta, se corresponde la segunda constituida por un diálogo entre Antígona y el Pedagogo, en el que se alternan los trímetros del anciano con el canto lírico de Antígona.¹² Las variaciones métricas ponen de manifiesto el estado de ánimo de la joven y acompañan su creciente temor ante los sucesos que se anuncian.

Esta segunda parte también se encuentra enmarcada por discursos del Pedagogo que, en ambas ocasiones, aportan referencias importantes para la configuración del espacio escénico. En la primera intervención, se presenta como el embajador enviado por Yocasta para acordar la tregua, a modo de articulación íntima con los versos de Yocasta de la primera parte.

Antígona, acompañada por el Pedagogo, se dirige a las terrazas del palacio con el deseo de ver la composición de las filas argivas comandadas por su hermano Polinices.¹³ En su presentación, el Pedagogo resalta la noble inocencia de la joven y, los esmerados cuidados que pone en proteger su imagen prefiguran el perfil de un personaje que, junto al de Polinices, resulta, por su integridad ética, destacado dentro del grupo familiar.¹⁴

El peligro está latente y Antígona demuestra conciencia de la situación cuando se cerciora de que los cerrojos de las puertas estén echados (v.115).

La escena se encuentra dominada por imágenes visuales reforzadas con verbos que significan percepción visual y todo esto contribuye a determinar los espacios que se ponen en juego en el drama. Resulta interesante al respecto la diferenciación que ofrece Lamari en cuanto al espacio trágico. La estudiosa propone diferentes categorías espaciales según el acceso visual o no del espectador a los eventos representados. Distingue entre un espacio *onstage*, a la vista del espectador, (el frente del palacio) y otro *offstage*, este último, a su vez, subdividido en cercano (el interior del palacio y el campo de batalla) y remoto (los lugares de origen de los atacantes). La escena final del prólogo se encargará de abonar sobradamente la caracterización de los mismos.¹⁵

A partir del verso 119 y hasta el verso 192 se extiende la descripción de los más destacados jefes del ejército argivo. En medio de un diálogo ligero y plagado de imágenes coloridas, Antígona satisface su necesidad de conocer el estado de la situación. La escena evoca su modelo homérico (*Iliada*, III.172 ss.) pero Eurípides altera los roles: Antígona será la que interroge y el anciano, quien responda. La oposición de géneros y de generaciones, así como la ubicación espacial y la finalidad de ver al ejército que está *fuera* de las murallas, se mantiene.

La excitación y la impaciencia de Antígona crecen a medida que se sucede el diálogo y esto se confirma tanto en las alteraciones métricas, como en la sintaxis, cada vez más compleja y acumulativa.

Luego de la presentación de tres de los jefes argivos, y antes de concluir con los tres últimos, privilegiando su figura de conductor de todo el ejército atacante, llega el momento de que Antígona pregunte por su hermano y trate de avistarlo entre sus compañeros (v. 156).¹⁶ La dificultad de la joven para ver claramente a Polinices, aporta un rasgo de realismo, muy común en Eurípides. La desesperación y el dolor de la hija de Edipo se expresan por medio de una extensa exclamación que manifiesta el deseo de estar junto a su hermano y abrazarlo, como una acción imposible.¹⁷ La justicia del reclamo de Polinices, que ya en el verso 154 había destacado el Pedagogo, vuelve a reiterarse en la

actitud solidaria de la hermana para con el dolor del *infeliz desterrado*. El comportamiento de Antígona al respecto, es más abierto y rotundo que el de Yocasta en su monólogo inicial (v.163-169).

La inmediata respuesta del servidor introduce a una nueva expectativa falsa, ya que Antígona no podrá ver cumplido el deseo de encontrarse con su hermano hasta después de muerto (v.170).

La descripción culmina con la presentación de Capaneo cuya figura da lugar a la reaparición de un *leitmotiv* del drama: el peligro que amenaza la ciudad. Antígona expone su temor a la esclavitud en caso de un triunfo argivo y eleva súplicas a Artemisa para que esto no suceda.¹⁸ La imagen del atacante desafiando la protección que representan las murallas subraya la identidad de las mismas como un punto de inflexión entre la ciudad y el campo de batalla, entre la salvación y el peligro. Por eso Antígona desea fervientemente que el rayo de Zeus castigue la soberbia del atacante, sin advertir, todavía, que el riesgo mayor aguarda agazapado en el interior del palacio.¹⁹

La escena termina con el breve discurso del Pedagogo, quien solicita a Antígona que regrese a sus habitaciones ya que un grupo de mujeres se acerca. Con esta acotación se prepara la entrada del coro de jóvenes fenicias. La desesperación, que hasta el momento percibimos en los personajes que estuvieron en escena, se extiende ahora a la ciudad.

La segunda parte del prólogo puede ser considerada un segundo prólogo o *Teichoscopia*, por la independencia compositiva que presenta.²⁰

En la *Teichoscopia*, Eurípides logra dar una visión más general del espacio y las circunstancias en que se desarrollará el drama. Los espacios contrapuestos, esbozados en la primera escena, quedan profundamente determinados. La fortaleza de los sitiadores y la posición crítica de la ciudad no ofrecen dudas. Por otro lado, la escena intensifica la sensación de tiempo y espacio necesarios para aguardar la llegada de Polinices.

A continuación, la *párodos* (vv. 202-260) está construida simétricamente sobre base de dos grupos de estrofa y antiestrofa, articuladas por un epodo.

En el primer grupo estrófico (vv.202-225), las jóvenes expresan su procedencia y la causa de su estadía en la ciudad de Tebas: son destacadas jóvenes fenicias, ofendidas al servicio de Apolo en camino hacia el templo del dios. La referencia a los ancestros compartidos con los tebanos (vv.216-217) retoma un motivo ya prefigurado en el monólogo de Yocasta (vv.4-6), y convalidará luego su actitud respecto a la situación de la ciudad.²¹ Las fenicias son las extranjeras dentro de la ciudad que las ha cobijado en su paso hacia Delfos. Sin embargo, los ancestros compartidos las vuelven sensibles y aliadas con los tebanos en el temor y el dolor. El tiempo pasado de los ancestros comunes las hermana con la ciudad de la que son huéspedes fortuitos y su canto se concentra en un espacio remoto, más allá de los límites de las murallas y del campo de batalla.

Estrofa y antiestrofa están dominadas por la presencia de la divinidad de Apolo.

El epodo, con una prolongada serie de vocativos, centra su atención en el Citerón, espacio que unifica la entretejida red mítica subyacente en el drama. La divinidad emergente es Dionisos; pero una breve alusión a la serpiente de Ares (v. 232) reflota el *daímon* de los *spartoi* y da lugar a un desiderativo que introduce el motivo del temor, ya no padecido por los miembros de la familia real, sino por estas doncellas que obrarán como testigos, involucrados en los acontecimientos del drama. El espacio se va desplazando hacia *adentro* y se acerca en el tiempo.

Una conjunción adversativa junto a una especificación temporal, marcan una fractura al iniciarse la segunda combinación estrófica (v.239). El coro vuelve a la situación presente. Los motivos planteados en el prólogo se reiteran, acrecentando la sensación del peligro inminente que se cierne sobre Tebas. La divinidad que rige estos versos pasa a ser Ares. Reaparecen las imágenes cruentas y se refuerzan los lazos de sangre que unen a los fenicios con los tebanos. El coro expresa abiertamente la compasión que siente por la ciudad que lo cobija (v.247-249). El temor que se adueña de estas mujeres que debieron detener su viaje a causa de la guerra, se acrecienta y justifica a partir del momento en que se reconoce la justicia del reclamo de Polinices (vv.258-260). Esta circunstancia subraya el efecto de la

escena previa. El espectador también teme y se da cuenta del poder tremendo que se aproxima detrás de Polinices.

A modo de conclusión podemos afirmar que la tan discutida unidad estructural de *Fenicias* y las conjeturas acerca de la autenticidad de gran parte de los pasajes analizados, resultan de escasa relevancia a la luz de un análisis filológico literario.

Tanto el prólogo como la *párodos* son fundamentales en la estructura dramática de la obra. La conexión de las escenas del prólogo entre sí, y la integración del pasaje coral inicial son evidentes. El drama se construye sobre base de dos destinos íntimamente ligados: el de la ciudad de Tebas y el de la familia de Edipo.

Mientras que el prólogo se centra en el temor y el dolor por el destino familiar, el coro viene a expresar lo mismo, pero referido, específicamente, al destino de la ciudad de Tebas. Son dos las maldiciones que pesan sobre el escenario y que deben ser expiadas: la muerte de la serpiente de Ares en tiempos de la fundación de Tebas y el nacimiento de la raza de los *spartoi* por un lado; las maldiciones que pesan sobre la familia de Layo, signada por impías relaciones de sangre, por otro. En el Segundo Episodio, el oráculo pronunciado por Tiresias lo constatará.

El monólogo de Yocasta no es una parte prescindible de la tragedia. Tiene como finalidad preparar a la audiencia para aceptar y comprender la participación y responsabilidad moral de la reina en el drama. Sin él la audiencia no interpretaría plenamente el desempeño de la reina en el *agón* ni en sus intervenciones futuras dentro de la acción que propone el poeta.²²

Por su parte, la *Teichoscopia* refuerza y profundiza la presentación del monólogo. Se introduce el personaje de Antígona, el cual, asociado al de la madre, jugará un papel preponderante en la totalidad del drama. En esta segunda escena se completa la presentación de los espacios en los que confluye y se dirime la acción trágica. El ascenso a la terraza del palacio permite que la joven, a partir de su diálogo con el Pedagogo, determine, desde este presente o punto cero de la acción, los espacios en juego: en una posición medial, las murallas, límite protector de la ciudadela cadmea. Más allá de ellas aparece el espacio *offstage* constituido por el campo de batalla (el más cercano) y por otro más remoto que alude al lugar de procedencia de los atacantes. A su vez, *offstage*, vedada a la vista del espectador y sin embargo dentro de la ciudad amurallada aguarda, agazapada en el interior del palacio, la concreción del destino fatal de la casa gobernante. La joven sale tímidamente del espacio *offstage*, en el interior del palacio y, una vez fuera de él, su camino no admite una vuelta atrás.

El Pedagogo se presenta por única vez en escena y es el encargado de acompañar y de informar a la joven del peligro que espera tras las murallas. Su conocimiento es certero ya que la reina le encomendó la misión de comunicar a Polinices su intención de verlo bajo tregua, motivo por el cual se trasladó hasta el campamento argivo, *offstage*. El pedagogo funciona como el punto de articulación que unifica las dos escenas en un solo prólogo. De igual manera, su discurso final preparará a la audiencia para aceptar y comprender la presencia de las jóvenes fenicias que ingresan para entonar la *párodos*.

El grupo de extranjeras, que introduce la mirada del “otro” ante el cumplimiento fatal de los destinos en juego, justifica su presencia en la evocación de un espacio *offstage*, remoto, y en la personificación del tiempo primigenio en el que surgió la raza de los tebanos. Su mirada de los acontecimientos recientes, menos subjetiva, aporta el aparato mítico que justifica el presente de la acción dramática y expresa el temor de un futuro incierto pero inexorable.

La oda reúne tres espacios que no sólo están relacionados con las integrantes del coro sino que, de alguna manera, Resumen la historia tebanos: Fenicia, de donde vienen las coreutas, espacio de ancestros comunes entre las jóvenes y los tebanos; Tebas, la ciudad amenazada en la que han debido detener su itinerario; y, por último, Delfos, el destino final de su viaje, lugar de servicio a Apolo. En correspondencia con los espacios traídos a escena se manifiesta la temporalidad. Pasado, presente y futuro confluyen en este canto como portadores de la historia de Tebas. Conociendo el análisis que González de Tobia propone para el estudio de los coros de Eurípides y apoyándonos en la lectura de su trabajo específico sobre las odas corales en *Fenicias*, nos parece acertada su consideración de “que la organización lírica del coro de fenicias inicia, en la *Párodos*, una insistencia por alusión a y por

elusión de lo que configura, a nuestro juicio, el *lógos interno* de la tragedia: una *πόλις* con espacio y tiempos propios, en una situación caótica por un conflicto fraterno, que puede encontrar explicación retórica en el pasado mitohistórico y hasta puede elucubrar la imaginería de un futuro feliz, ligado a una divinidad, pero no tiene la posibilidad de evitar la realidad de su lugar y de su tiempo”.²³

Ambas estructuras trágicas cumplen la misión teatral de preparar el espíritu del espectador para afrontar el desarrollo de la tragedia. Prólogo y *párodos* establecen dos líneas paralelas de acción, que se resuelven en una. La duplicidad se determina sobre la base de una serie de oposiciones que configuran el espacio y tiempo escénico: la interrelación entre lo *propio* y lo *ajeno*, entre un *adentro* y un *afuera*, *el pasado* y *el presente*, *el pasado* y *el futuro*, lo *privado* y lo *público*, lo *masculino* y lo *femenino*, todo lo cual no se traduce solamente en el plano humano; sino que se encuentra también reflejado en el marco de lo divino, a través del soporte mítico que estará presente en toda la obra de la mano del coro.

La riqueza de *Fenicias* de Eurípides radica, precisamente, en su capacidad para presentar situaciones, acciones, comportamientos contradictorios y antitéticos y, por medio de ellos, exponer, en pugna, nuestros más íntimos sentimientos y opiniones. El drama del poeta se erige como un vasto *agón* en el que un inconmensurable número de posibles duelos, en todos los niveles, cooperan y demuestran el sentimiento trágico del dramaturgo. Cada hombre, cada acción, cada espacio, cada tiempo entabla, a la vez, una competencia y colaboración con su opuesto y de esta síntesis resulta evidente la esencia de la condición humana.

Notas

¹ Cfr. Craick (1988).

² Cfr. Mastronarde (1994).

³ Cfr. Balmori (1946: 64 ss.). Cuando se detiene en el estudio del formalismo en la tragedia de Eurípides, afirma que “el prólogo llena en Eurípides dos funciones distintas: una *ritual* que complementa el carácter religioso original de la tragedia, y otra *técnica* que ayuda a comprender y situar la acción inmediata del drama.”. En los dramas de Eurípides, la invocación a los elementos de la naturaleza o a los ancestros familiares constituyen un motivo tradicional de apertura, especialmente, de los monólogos de prólogos. Cfr. Mastronarde (1994: 142) y Lamari (2010: 162, n. 651).

⁴ Cfr. Zeitlin (1990: 130-167).

⁵ Cfr. Zeitlin (1990), *passim*.

⁶ Eurípides presenta, en este punto, otra perspectiva del mismo tema que recrea Esquilo en *Los siete contra Tebas*. En *Fenicias*, el joven aparece como el personaje impulsado por un reclamo justo y, a pesar de haber traído a Tebas la amenaza de un ejército extranjero, su actitud es hasta cierto punto comprendida por su madre, por su hermana e, inclusive, por el mismo coro.

⁷ Tomamos el concepto de “*analepsis externa*” de la clasificación de anacronismos (*analepsis* y *prolepsis*) establecidas por Genette, citado por Lamari (2010: 22, n. 120).

⁸ Cfr. Lamari (2010: 28).

⁹ Recordemos que en la versión tradicional del mito, Edipo, después de arrancarse los ojos ante el reconocimiento de la verdad y el suicidio de Yocasta, se exilia.

¹⁰ Cfr. Mastronarde (1994: 167).

¹¹ Mastronarde (1994: 139-157) afirma que en cada una de las generaciones, el matrimonio es crucial; el ingreso a la adultez de las dos últimas generaciones se describe en términos similares y, en ambos casos, conlleva una acción fatal en ambos momentos; los conocimientos cruciales ocurren en cuatro momentos; hay dos intentos de evitar el cumplimiento de la profecía o maldición; dos negativas a ceder paso a otro; dos heridas con instrumentos punzantes; tres referencias a la elección de nombres,

una en cada generación. A pesar de que alguno de estos motivos pueden parecer débiles, reunidos cobran sentido y se refuerzan en repeticiones posteriores.

¹² Masqueray (1895), cap. V, especialmente p. 125, donde establece el esquema métrico de la obra.

¹³ Cfr. Taplin (1977: 440-441), quien apunta que esta constituye una de las pocas instancias donde los mortales aparecen en escena sobre la terraza.

¹⁴ Cfr. Mastronarde (1994: 3-11).

¹⁵ Lamari (2010: 166).

¹⁶ Esta escena presenta también un claro eco de la obra de Esquilo que toma la misma instancia mítica. En *Los Siete contra Tebas*, la acción se concentra en torno a la escena de los escudos, en la cual Etéocles asigna un jefe a cada puerta de la ciudad, previa presentación del guerrero que los enemigos han estipulado para comandar el ataque en cada una de las entradas. En *Fenicias*, Eurípides intenta separarse del modelo esquileo y la introducción de los agresores se irá dando en forma fragmentaria. La tensión dramática no se concentra en una sola escena, ni en un solo personaje. La visión de Antígona comportaría una primera instancia gracias a la cual se muestra la conformación del ejército que, al mando de Polinices, intimida la ciudad. La presentación de los guerreros se retomará en el Cuarto Episodio, cuando el mensajero relate a Yocasta el enfrentamiento de los ejércitos en el campo de batalla. Cfr. Hamamé (1998).

¹⁷ Eurípides utiliza el optativo con valor de desiderativo irrealizable.

¹⁸ En esta actitud de Antígona, Foley (1985: 117-119) encuentra un deliberado contraste con *Los Siete contra Tebas* de Esquilo, donde el sentimiento de pánico y el temor a ser cautivas de guerra es expuesto por el coro de jóvenes tebanas, a quienes critica y reprende duramente Etéocles. En *Fenicias*, este papel del coro esquileo, en un tono más mesurado, se ha desplazado a Antígona.

¹⁹ Cfr. Lamari (2010: 165 ss.).

²⁰ Esta escena ha sido una de las partes de la obra que más discusiones ha suscitado acerca de su pertenencia o no a la composición original de la pieza. Algunos críticos consideraron la posibilidad de que haya sido una escena independiente, post clásica, agregada a la obra original. Este tipo de conjeturas es muy común en toda la tragedia, ya que varios pasajes, versos e incluso vocablos fueron puestos en duda por la misma razón. La popularidad de la obra, posterior a su representación, y la producción de Eurípides en general, permiten suponer que varios pasajes fueron extendidos o agregados por los actores o por autores que intentaron imitar el estilo de Eurípides. Powell (1979: 7-13) sostiene objeciones de carácter lingüístico, pero concluye aceptando la escena como genuina. Ninguna objeción de tipo lingüístico es suficiente para desacreditar la totalidad de la escena. Por su parte, Mastronarde (1994: 168-173) se encarga de exponer argumentos que defienden la autenticidad de la escena. No deshecha dudas de carácter métrico y lingüístico pero, a fin de ofrecer una interpretación más conservadora, se limita a señalar las dificultades. Diggle (1994: 341-361) propone en algunos casos otras alternativas en alusión a las dificultades lingüísticas y métricas del pasaje. En algunos casos, prefiere eliminar fenómenos extraños por trasposición u otras correcciones, sin referirse a la autenticidad de la escena. Por otro lado, hallamos la tan discutida postura de Dihle, para quien la escena contiene características que apuntan a un origen post clásico y pasajes que sólo pueden entenderse como modificaciones de información contenidas en 1104-1140, pasaje que muchos críticos, incluido Dihle, señalan como post clásico. Dihle considera a *Fenicias* una pieza virtuosa, compuesta para ser representada independientemente. Cfr. Mastronarde, (1994: 170 ss.). Burgess (1988) se propone demostrar que la *Teichoscopia* es una genuina creación eurípidea, y cuán peligrosos resultan los métodos que muchas veces se utilizan para argumentar extensas interpolaciones. Su estudio está dirigido a refutar específicamente las consideraciones de Dihle.

²¹ Conacher (1967: 227-248).

²² Mastronarde (1994: 139).

²³ Cfr. González de Tobia (1997), quien analiza en profundidad las odas corales de *Fenicias*, evidenciando, en su trabajo, una exhaustiva y actualizada evaluación bibliográfica. Para una comprensión más ajustada del planteo, cfr. González de Tobia (1983), quien se refiere a los conceptos de *lógos interno* y *lógos externo* en la obra de Eurípides.

Bibliografía

I. Ediciones y traducciones utilizadas (Ordenadas por editor o traductor)

Balmori, C. H. (1946) *Eurípides. Las Fenicias*, Tucumán.

Craick, E. (1988) *Eurípides. Phoenician Women*, Warminster.

Diggle, J. (1994) *Eurípides. Fabulae*. Tomus III. Oxford.

Grégoire, H. et Méridier, L. avec la coll. de Chapoutier, F. (1950) *Les Phéniciennes*, in *Eurípide*, Tome V, Paris.

Mastronarde, D. (1988) *Eurípides: Phoenissae*, Leipzig.

Mastronarde, D. (1994) *Eurípides: Phoenissae*, Cambridge.

Murray, G. (1909) *Eurípides Fabulae*, tomo III, Oxford.

Pearson, A. C. (1909) *Eurípides. The Phoenissae*, Cambridge.

Powell, J. V. (1911, reimp.1979) *The Phoenissae of Eurípides*, London.

II. Bibliografía crítica e instrumental utilizada. (Ordenamiento por autor)

Burgess, D. L. (1988) “The authenticity of the *teichoskopia* of Eurípides' *Phoenissae*”, *C. J.*, Vol. 83 N° 2: 103-113.

Conacher, D. J. (1967) *Eurípidean Drama. Myth, Theme and Structure*, Toronto.

Foley, H. P. (1985) *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Eurípides*, Ithaca & London.

González de Tobia, A. M. (1983) “Doble *lógos* en *Medea*”, *Argos* 7: 101-112.

González de Tobia, A. M. (1997) “Un ciclo coral como sostén de tiempo y espacio dramáticos en *Fenicias* de Eurípides”. En Cavallero, P. y otros (eds) (2003) *Koronis: Homenaje a Carlos Ronchi March*, Buenos Aires: 87-100.

Hamamé, G. N. (1998) “‘La escena de los escudos’ en *Fenicias* de Eurípides”, en *Revista Synthesis*, vol. V, Año 5: 73-84.

Lamari, A. A. (2010) *Narrative, Intertext, and Space in Eurípides' Phoenissae*, Berlin/New York.

Masqueray, P. (1895) *Théorie des Formes Lyriques de la Tragédie Grecque*, Paris.

Taplin, O. (1977) *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford.

Zeitlin, F. (1990) “Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama”, en *Nothing to do with Dionysos?* Winckler, J. y Zeitlin, F. (Eds.), New Jersey: 130-167.